

- Официальный каталог Русского отдела Парижской выставки 1889 г. Paris, 1889.
- Павловский Б. В. А. К. Денисов-Уральский. Свердловск, 1953.
- Палеолог М. Царская Россия накануне революции: Пер. с фр. 2-е изд. М., 1991.
- Подробный указатель по отделам Всероссийской промышленной и художественной выставки 1896 г. В Нижнем Новгороде. Отдел X, Художественно-промышленный. М., 1896.
- Список наград, присужденных русским экспонентам на Всемирной выставке в Париже, 1889 год. СПб., 1889.
- Тарасов О. Ю. Икона и благочестие: Очерки иконного дела в императорской России. М., 1995.
- Уральская икона: Живописная, резная и литая икона XVIII – начала XX в.: Альбом. Екатеринбург, 1998.
- Фаберже. Великие ювелиры России. Сокровища Оружейной палаты / Т. Мунтян. М., 2000.
- Фаберже: придворный ювелир: Каталог выставки / Авт.-сост. Г. фон Габсбург, М.; СПб.; Вашингтон, 1993.
- Ферсман А. Е. Очерки по истории камня. В 2 т. Т. 2. М., 1961.
- Alcouffe D. Le decor peint des cabinets d'ebene // Les arts decoratifs sous Louis XIII. Dossier de l'art hors serie. 2002. Nr. 86. P. 16–23.
- Gaillemin J.-L. Louis XIII: portes ouvertes // Connaissance des arts. 2002. Nr. 593. P. 66–72.

В. В. Авдеева

СОВРЕМЕННОЕ НАИВНОЕ ИСКУССТВО ГЕРМАНИИ: ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ

Данная работа затрагивает проблему изучения и специфику наивного искусства в пределах национальной школы Германии.

Сегодня наивное искусство, которое многие исследователи относят к широкой области искусства примитива, является общепризнанным явлением так называемой «третьей культуры» [см.: Прокофьев, 1983, 8], а проблема примитива рассматривается рядом искусствоведов как ключевая для истории искусства, «ибо в ней неразрывно связывались теоретические представления о первоэлементах художественного творчества» [Богемская, 1993, 64]. Обращение к необычным художественным образам и непосредственность восприятия объединяют наивных художников различных национальных школ и времен. Вместе с тем проявление наивного искусства в определенных локальных центрах имеет достаточно специфичный характер, что позволяет исследователям говорить о «наивном искусстве» той или иной национальной школы.

Вопрос дефиниции наивного искусства до сих пор остается открытым в искусствознании. Терминологическую базу данного направления составляют традиционные определения: «наивное искусство» (*naïve Kunst* – нем., швейц.; *naïve art* – англ.; *art naïf* – фр.), «иноое» (*insita* – югосл.), «творчество наивных», «наивный реализм»; архаичные – искусство «воскресного дня» (англ.), «седьмого дня», «искусство семи воскресений в неделю», «Святого

сердца» (фр. «Кер Сакре»), с более широким смыслом – «искусство дилетантов» (*Laienkunst*) [Michailov, 1935], «искусство примитивов», также доминирует и сокращенный вариант – «наив». При этом термин «наивное искусство» затрагивает только образность, а термин «инситное искусство» (врожденное, несформированное, оригинальное) лишен оценочного смысла, подчеркивает лишь автономность и самоценность каждого творческого явления и вместе с тем неструктурированность всего типа культуры [Вакар, 2000а, 4–5]. Такие же разногласия возникают и с другими дефинициями. Договоримся, что не будем возвращаться к этому аспекту проблемы.

Теоретический интерес как российских, так и западных специалистов, в частности немецких, к этому своеобразному явлению искусства во многом связан с современной выставочной практикой, деятельностью галерей, специализирующихся на собирании и презентации наивных художников. С конца 1960-х гг. в Европе регулярно организуются выставки, объединяющие наивных художников Европы и Америки. Ярким примером служит проходящая в Братиславе с 1966 г. триеннале наивного искусства, которая имеет символическое название – Инсита. Первым ее организатором был известный словацкий искусствовед Штефан Ткач, в 1994 г., с возобновлением ее деятельности, куратором выставки стала Катарина Черна. Каждое подобное событие-выставка обязательно сопровождается изданием иллюстрированного каталога: 1961 г. – «Наивная картина мира» (Франкфурт-на-Майне, Ганновер, Баден-Баден); 1963 г. – «Наивные художники Чехословакии» (Брно, Братислава, Прага, Острава); 1974/75 г. – «Наивная живопись» (Мюнхен, Цюрих) и др. В современных зарубежных периодических изданиях по искусству, особенно в конце 1990-х гг., нередко появляются статьи, освещающие творчество наивных художников (к примеру, в немецких журналах «Junge Kunst», «Kunstchronik», английском «Raw Vision» и др.).

Мировой опыт свидетельствует о все более расширяющейся практике создания музеев примитива, наивного искусства и искусства аутсайдеров (от реальных музейных институций до их виртуальных «двойников», существующих в Интернете).

Однако практически никто из известных специалистов России (К. Г. Богемская, О. Д. Дьяконицына, А. В. Лебедев, А. Н. Яркина, В. П. Вовк и др.) и Запада (Отто Бихальи-Мерин [Сербия, 1903–1993], Дитрих Малов [Германия], Штефан Ткач [Словакия] и др.) не занимается изучением немецкого наива. Впрочем, и зарубежные исследователи крайне редко обращаются к изучению этого феномена. Чаще всего исследователи пишут о французских и американских наивных художниках, много внимания в последние годы уделяется русским наивам. Вероятно, в силу того, что «немецкие художественные традиции» (именно так, во множественном числе) очень разнородны. Искусство в Германии всегда было раздроблено и не обладало той силой уверенного самосознания, которая наблюдалась в других странах» [Чечот, 1999, 178]. Между тем в Германии, как и во Франции, и в США, есть свои яркие представители наивного искусства, творчество которых выявляет характерные черты немецкого менталитета.

Исследователи, анализируя историю искусств, сталкиваются с периодами, когда черты примитива доминируют. Само осмысление наивного искусства, происходящее на протяжении XX в., имеет исторический характер [см.: Вакар, 2000б]. Формирование немецкой школы наивного искусства с характерными для нее национальными традициями происходит постепенно. Судьбоносными эпохами для его возникновения явились экспрессивная скульптура Средневековья (особенно готическая), живопись бидермейера, графика Возрождения. Они во многом определили стилевые особенности немецкого наива. Преемственность наивному искусству других национальных школ (Польши, Швейцарии, Франции) обогатила искусство немецких наивов.

Двадцатый век внес свои коррективы в жизненное пространство немецкого наива. Им стали интересоваться профессиональные художники – экспрессионисты Э. Кирхнер, Э. Хеккель, К. Шмидт-Ротлуфф, члены объединения «Голубой всадник» и др. Для них наив служил особым источником вдохновения. Также возникают тесные взаимоотношения наива с искусством душевнобольных (ар-брют) и детским творчеством. Их объединяет «бунтарский дух» против правил и традиций официальной культуры. Немецкие психиатры (Моргентхалер, Принцхорн и др.), открывшие ар-брют, поднимают вопрос о значении любого инсайтного творчества, которое приобретает в 1937 г. негативную окраску (Мюнхен, выставка «Дегенеративное искусство»). Таким образом, наивное искусство Германии в XX в. находилось под влиянием художественных тенденций Европы.

Современное состояние наивного искусства Германии репрезентирует ряд немецких музеев и галерей – музей Haus Cajeth (Гейдельберг), галерея наивного искусства (Кельн), Музей искусства аутсайдеров (Бенингхайм) и Галерея наивного искусства Марианны Кюн (Кельн). На основе этих коллекций автором предпринята попытка выявить специфику наивного немецкого искусства, творческий облик отдельных мастеров.

Художественная ситуация в Германии развивалась в ином русле, чем в других европейских странах: несколько замкнуто и обособленно. В наивном немецком искусстве трудно найти таких ярких мастеров, какими являлись Руссо, Бошан, Вивьен во Франции, Гиршфельд, «бабушка Мозес» в Америке. Это не значит, что таковых не было вообще, просто этот факт свидетельствует о некой закономерности, присущей только немецким наивам. Она заключается в феномене «Einzigdnger», что в переводе с немецкого означает «одиночка». Для большинства наивных художников Германии действительно характерен более замкнутый образ жизни и соответственно творчества, чем, например, у французских наивов, которые тяготели к объединению (известно, что в 1920-е гг. они часто встречались в галерее «Катр Шмен»¹).

К творчеству классиков немецкого наивного искусства рубежа XIX–XX вв. (Макс Раффлер, Карл-Кристиан Теген, Инна Энхулат) принадлежат работы

¹ Так же называли группу французских наивных художников, которые выставлялись в 1928 г. в галерее «Катр Шмен» в Париже: Анри Руссо (1844–1910), Андре Бошан (1873–1958), Луиза Серафин (1864–1942), Луи Вивьен (1861–1936), Камилл Бомбуа (1883–1970).

и *Адальберта Трильхаза* (1859–1936) [см.: Roh, 1961, 106–115]. Центральной темой его полотен являются библейские истории, которые художник переживает так поэтически и выразительно, как они были описаны в Священном Писании.

Анализируя библейские картины Трильхаза, обнаруживаешь, что Библия воспринимается этим художником так же, как и мастерами Средних веков, в произведениях которых, отличающихся особой экзальтацией, никогда не искажалась религиозная тема произведений. В силу своего мышления наивист XX столетия не способен разделять окружающий мир от религиозных событий, описанных в Библии.

Трильхаз являет собой идеал наивного художника Германии, который не занимается иллюстрацией окружающего мира, а стремится осмыслить его через Священные тексты. В данном случае можно говорить о преемственности национальных традиций, не зря произведения этого мастера сравнивают с его предшественниками. Еще в XV в. в Германии художники в рамках религиозной тематики искали пути изображения реальной жизни (природы, интерьера) и человеческих чувств (например, передовые живописцы Швабии Лукас Мозер, Ханс Мультер и др.) Эта («библейская») линия развивается в искусстве Германии на протяжении всего его длинного пути развития, когда художники стали выразителями трагических потрясений мира, беря за основу религиозные сюжеты, и продолжается в наивном искусстве XX в., подтверждением чему является творчество Трильхаза — предтечи немецких наивов.

Современным наивным мастерам Германии также не чужда эта тенденция. Она проявилась, например, в творчестве *Евы Блюм*, которая выработала свою мифологию на основе Библии. Картины Евы Блюм характеризует, в отличие от предшественника, орнаментальное начало, которое особенно ощутимо в пейзажах, где на одинаковом расстоянии, как в народном орнаменте, «вышиты» растения и животные. В этой детскости изображения есть своя прелесть. Синхронный анализ культуры, прежде всего современной, демонстрирует типологическую самостоятельность наивного искусства [см.: Вакар, 2000в, 4]. Следовательно, наивные мастера, несмотря на такой отличительный признак, как первичность творческого процесса, имеют право на относительную классификацию. В данной работе за основу взяты концепции видных европейских искусствоведов Ш. Ткача и А. Порибны [см.: Pohribny A., Tkač Š., 1967, 30]. Из множества критериев они вычленили явные (например, фиксация мира, понимание значения и вещей, мотивировка и выразительные средства), по которым осуществили дефиниции наивов. Учитывая содержательную сторону и психологическую выразительность, ученые выделили четыре группы художников: сельских наивных традиционалистов; признанных мастеров реальности; близких им идеалистов и историков; художников образного видения (экспрессионистов) и абсолютных фантастов. Разумеется, это вспомогательное деление, которое может облегчить переход от теоретизирования, при этом нужно учитывать и особенности национальной школы.

Немецкие наивные художники отчасти вписываются в предлагаемые группы, хотя наблюдаются и некоторые ответвления.

Наивные традиционалисты. В эту категорию художников чаще всего причисляются жители областей, которые сохранили из близкого прошлого свои этнографические черты. Во-первых, эти люди вспоминают события своего детства, их связь с народной культурой продолжается через обычаи и традиции. Среди работ наивных традиционалистов чаще встречаются изображения обычаев и нравов, традиционных танцев. При этом интересно наблюдать, как согласовываются и интерпретируются внутренние ритмические и орнаментальные вымыслы с внешними анекдотическими действиями. Противоречия, которые возникают при столкновении с цивилизацией, даже на уровне воспоминаний, определяют мотивы этих мастеров. К данной группе можно отнести художника *Михаэля фон Ландсберга*, который знакомит зрителя с реалиями деревенского быта. Работы «Горное пастбище», «Пастух», «Цветочный луг», «Охота на уток» демонстрируют красоты немецкой деревни. Мастер показывает действие с помощью развернутой композиции, увиденной с высокой точки осмотра.

Мастера реальности. Эта группа художников имеет своих предшественников в XIX в., среди которых были художники вывесок и «хроникеры». Для них то, что существует, уже прекрасно и значительно, хотя эти «коллекционеры деталей», в отличие от серьезных традиционалистов и исторических художников, обладают скромной фантазией. Они видят эти детали глазами ребенка и радуются тому, что создают. Эти популярные мастера реальности находят наслаждение в том, что стараются выразить свои взгляды по возможности более точно. Точность является для них средством достижения высшей красоты.

Множество деталей, которые одинаково важны, создают в их картинах особое выражение и разнообразие действий. Для большинства из них характерно, что они занимаются искусством тайно, из романтических побуждений, что сближает их с идеалистами. К этой группе художников можно отнести творчество *Софии Маркс*, которая всегда активно фиксировала события окружающего мира. Картины «Фамильная встреча», «Юбилей бабушки», «Автопортрет» относятся к бытовому жанру, в котором запечатлена семейная жизнь художницы.

Романтические идеалисты и исторические художники. Несмотря на очевидное сходство с мастерами реальности, которое выражается в стремлении передать облик вещи, существует, однако, и различие: идеалисты пренебрегают повседневной действительностью. Эти художники считают, что окружающий мир не достоин их кисти. Идеалисты и историки изображают на своих полотнах красоту, величие и героизм.

Ярким представителем этой группы является *Франц-Йозеф Гриммайзен*. Преображенные виды внутренних дворов и серых индустриальных городских кварталов создают ощущение сказочного присутствия и восторженного взгляда зрителя, каковым является сам художник. Пространство пейзажей наполнено многочисленными деталями, каждая из которых раскрывает жизнь

изображенного предмета или человека. Главенствующее место в пейзажах Гриммайзена занимают архитектурные постройки, ведь задача исторических наивов – донести до зрителя истинное «лицо» города. Человек является лишь частью этого мироздания (знакомая концепция эпохи северного Возрождения, например, в творчестве Брейгеля). Все события в картине происходят на реальных улицах города Кельна с реальными жителями, но мы видим на полотнах Гриммайзена не размеренную жизнь города, а праздничные шествия, фейерверки, что возводит тем самым его произведения до возвеличивания истории.

Экспрессионисты и фантасты. Наряду с названными группами свою родословную имеют и экспрессионисты. Скорее всего, это смежная категория, художники которой выступают в одной из ипостасей. В них преобладает не видение художников, а выраженная в картине жизненная реакция. Для них предметный мир кажется бездеятельным и опасным, поэтому в их полотнах он не совпадает с действительностью, как, например, в картинах *Эриха Грамса*, вовлекающих зрителя в иные миры, придуманные и созданные художником.

На первый взгляд они напоминают детские рисунки (черта многих наивов). Выдуманные животные и птицы – равноправные жители фантастического мира. Здесь вы не встретите изображения человека, который является потенциальным носителем зла. Стилизация форм, яркий колорит картин, использование основных цветов (в силу выбранного материал – фломастера), ритмичное расположение предметов, – все это создает впечатление ковровости, сближая с народным искусством.

Урсула Шмидель представляет иной взгляд на мир, не столь оптимистичный, как у Грамса. Для художницы важно только то, что композиция гармонична. Главное для нее и других мастеров этой группы – выражение субъективного духовного мира человека, что сближает их с экспрессионистами. В подвижном мазке, насыщенной цветовой гамме и некой деформации предметов чувствуется экспрессия. В основе композиции реальные предметы – цветы, деревья. Таким образом, в творчестве этих художников тонко реализуется чувство – качество, которое особо ценится в наивном искусстве.

Не всегда типологическое дифференцирование позволяет точно проанализировать произведения того или иного художника, творчество которого отличается противоречивостью и сложностью. К такой категории наивов относится *Эдуард Одентхаль*, которого на первый взгляд можно сблизить с французской школой наива, благодаря орнаментальности стиля и буйству цвета.

Ф. Грюнд полагает, что творчество Трильхаза, Евы Блюм и Одентхаля можно условно причислить к категории **наивных символистов** [см.: Наивные художники мира, 1990]. Цель «наивных символистов», по ее мнению, – объяснить мир через известную систему или создавая собственные ценности и ориентиры. Таким образом, эти художники часто обращаются к духовному началу, руководствуясь при этом больше мистическим чувством, чем религиозным.

Композиционные приемы современных немецких «наивных символистов» отличаются тем, что центром своей композиции они делают какую-то одну

деталь окружающего мира, которую художник преподносит как цель мироздания. Эту закономерность подтверждают работы Одентхала и Евы Блюм. Наивный символист постоянно размышляет о форме и цвете. Он даже сам не осознает, что его творчество продумано до уровня системы, в которой он часто применяет центрическую композицию и яркие цвета.

Наивные естественники – еще одна категория, под которую попадают некоторые немецкие наивы. К таким относится творчество *Йозефа Марка*. В его искусстве превалирует природное начало, интуитивно ведущее к созданию художественных образов. Основная причина творения заключается в желании, а не в подражании сложившейся системе какой-нибудь художественной школы. Для него, как и для других естественников, не имеют значения владение определенной техникой живописи, качество материала и красок (обычно случайно выбранные художественные средства). Его картины «Буйвол», «Колыбельная», наполненные экспрессией, не копируют реальные события, даже если художник к этому стремится; по мнению Ф. Грюнд, «сюжеты истории и современности, облаченные в самобытную живописно-пластическую форму, полны многозначности народной философии» [Наивные художники мира, 1990].

К этой же группе относится и творчество немецкого скульптора *Ренаты Хилле*. Ее биография типична для наивного художника, который неосознанно творит и только после осуществления многих жизненных задач выходит к искусству. Деревянные композиции «Дон Кихот и Санчо Пансо», «Джазбанд», рельефы характеризуются рубленностью и геометричностью форм, которые раскрашены локальными цветами, т. к. основной акцент Хилле ставит на чувственном восприятии. Трехмерные композиции, выполненные из бетона (например, «Охотник, собака, лиса, лягушка» и «Дрессировщик и его питомцы»), отличаются большей реалистичностью и пластичностью форм.

Названная категория художников соприкасается еще с одной группой, выделяемой рядом исследователей, в частности, Ф. Грюнд, – **брютами**. Для них существует лишь небольшая дистанция между Вещью и ее Представлением. Поэтому художник заключает воображаемый объект в контурную линию несмешанной краски. Думается, что и Р. Хилле и Й. Марк, в определенной степени связаны с искусством **ар-брюта**.

Художники пограничной области. Выше приведенную типологию художников дополняет и оттеняет еще одна категория наивных мастеров, которых немецкие специалисты называют *Grenzgänger*'ами, т. е. мастерами пограничной области (в силу их промежуточного положения между наивным искусством и искусством ар-брюта). Первоначально их произведения относили к наивному творчеству. Дело в том, что в 1950–1960-х гг. искусствоведами Германии проводились четкие границы во внеакадемических направлениях искусства, не учитывались их взаимовлияния. На самом деле границы между художниками наива и ар-брюта проницаемы, утверждают современные немецкие исследователи.

Как же происходит развитие художника, который впитал черты двух близко стоящих типов искусства – наива и арт-брюта? *Grenzgänger* – достаточно

новое явление для современной теории неакадемического искусства. Общим для наивов и «пограничников» является то, что они творцы-самоучки, далекие от технических экспериментов. Наивный мастер видит людей и вещи преимущественно в их линейном ограничении, оторванными друг от друга. То же и с красками, в которых чаще всего преобладает яркость. Детали архитектуры, интерьера, одежды и т. д. передаются фотографически верно с нескончаемым терпением. Однако часто наблюдается крайняя стилизация [см.: Jahn, 1989].

Трудно не согласиться с утверждением М. Тевоза, что наивный мастер именно из академизма черпает технику и многие свои сюжеты – религиозные, мифологические или аллегорические, исторические, жанровые сценки, пейзажи и портреты [Тевоз, 1995, 87]. Однако, применяя достижения «высокой» культуры, наивист терпит неудачу, проявляющуюся у него в плохо выстроенной перспективе, неправильном соотношении размеров, анатомических пропорций, использовании контуров, а также в нереалистическом упрощении, которое чередуются с чрезмерным преувеличением деталей.

Представители ар-брюта проявляют относительное безразличие к культурным нормам или вообще их не воспринимают, что характерно в целом для художников-аутсайдеров. В качестве материала они используют случайные предметы и вещи, несущие определенный отпечаток культур, пользуются этими материалами «кустарно», как любители или «самодельщики». Эти «окаменевшие» культурные элементы захвачены в необычные и неведомые дотолем комбинации» [Там же, 96].

Художники-«пограничники» в своих работах сосредоточивают и переплетают черты наивного искусства и творчества аутсайдеров. Они перешагнули в какой-то момент область наива, почерпнув в нем непосредственность выражения, технические приемы, сюжеты. Преобладающим в их творчестве стали черты аутсайдеров – изобретательность и необычность работ, в которых важно отражение внутреннего альтернативного мира автора, а не реалистической действительности, их работы подобны монологам.

В работах «пограничников» иногда присутствует смешение письма и рисунка, может быть, это сочетание позволяет им объяснить устройство мира. Эта особенность присуща творчеству *Тео*, который рисовал портреты представителей нацизма, и графическим произведениям *Хубера*, в которых заметны отголоски концептуального искусства.

Творчество *Йозефа Виттлиха* также принадлежит к направлению «пограничников». Исторические сцены битв, портреты королей и фрейлин, женские изображения повторяются в его картинах, полных плакатной красочности. На первый взгляд эти работы обладают натуралистической точностью (черта исторических наивов). Но хорошо видно, как он, деформируя предметы, окрашенные ровными плоскостями цвета и заключенные в контурную линию, превосходит действительность. Так он выходит за рамки наивного творчества в мир ар-брюта, где господствует «дикое, темное, хаотичное, бесконечное – то, что отсутствует у наивов» [Outsider Art, 2000, 20].

Художники-«пограничники» проявили себя не только в живописи, но и в таком виде искусства, характерном для Германии, как скульптура. В творче-

стве *Шмидта*, например, преобладают, в отличие от работ Витлиха, доминантные черты аутсайдеровского искусства: утилизированный материал (дерево), граненые силуэты фигур, яркие цветовые сочетания (скульптуры «Лама», «Собака», «Мать с ребенком» и др).

Как видим, в конце XX в. уже можно говорить о сложившейся национальной школе наивного искусства в Германии, о том, что «потенциал любительского творчества далеко не исчерпан, а его судьба в контексте русской культуры рубежа тысячелетий еще станет предметом многих исследований и дискуссий» [Богемская, 1999, 438].

Богемская К. Г. Первоэлемент творчества // Декоративное искусство. 1993. № 1–2.

Богемская К. Г. Самодеятельное изобразительное искусство // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. Конец 1950-х – начало 1990-х годов. СПб., 1999.

Вакар Л. О первичности творчества и его формах в наивном // Декоративное искусство. 2000. № 1–2.

Наивные художники мира: Каталог выставки / Авт.-сост. Ф. Грюнд, О. Дьяконицына. М., 1990.

Прокофьев В. Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени: Сб. ст. М., 1983.

Тевоз М. Арт-брют. Paris, 1995.

Чечот И. Немецкое искусство в частных собраниях Москвы // Пинакотека. 1999. 3–4, № 10–11.

Jahn J. Wörterbuch der Kunst. Stuttgart, 1989.

Michailov N. Zur Begriffsbestimmung der Laienmalerei // Zeitschrift für Kunstgeschichte. 1935. № 5–6.

Outsider Art. Collection Charlotte Zander / Text von Claudia Dichter. Böningheim, 2000.

Pohribny A. Die naive Kunst in der Tschechoslowakai, Š. Tkač. Praha, 1967.

Roh J. Adalbert Trillhaas religiöse Malerei // Das naive Bild der Welt: Ausstellung, Baden-Baden, Frankfurt a/Main, 1961: Katalog. Baden-Baden, 1961.

А. В. Лукина

НОВЫЕ ПОДХОДЫ К ИССЛЕДОВАНИЮ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Одним из ключевых направлений в современной западной науке за последние три десятилетия являются исследования национальной идентичности. В российской науке этот процесс только начинается, постепенно переводятся работы западных авторов в этой области, публикуются статьи отечественных исследователей, в образовательные программы вузов вводятся новые курсы, посвященные проблемам нации и национализма, становится регулярным проведение научно-практических конференций, круглых столов, дискус-